



Varia 4

- Claudia-Simona Hulpoi

Actéon en acte/Mythe en peinture

Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole. C'est ainsi que la vraie beauté ne nous frappe jamais directement. Et qu'un soleil couchant est beau à cause de tout ce qu'il nous fait perdre (Antonin Artaud).

Quand vous allez au Louvre, ne cherchez pas, ne regardez pas *Diane sortant du bain* de François Boucher. *On n'y voit rien* ; c'est d'ailleurs le titre d'un des ouvrages de Daniel Arasse qui va nous inspirer dans la lecture de ce tableau. Le même Arasse regrettait, dans *Histoires de peintures*, les conditions d'exposition des tableaux dans les musées¹. En effet, *Diane sortant du bain* y est malaisément placée (il faut littéralement « s'agenouiller devant la déesse » pour en voir quoi que ce soit) et elle est, de plus, excessivement éclairée. On l'aurait, certes, voulue dans quelques catacombes somptueuses, pour qu'on puisse l'examiner furtivement sous les reflets d'une torche. Une photo digitale (un compromis utile, prescrit par Arasse lui-même) sur l'écran de l'ordinateur suffira, quand même. En outre, la lecture de ce tableau à travers le mythe d'Actéon pourrait recréer – du moins, on l'espère – pas seulement l'espace

¹ D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard/Denoël, « Folio/Essai », 2004, pp. 257-266.

d'exposition, mais le tableau lui-même. Le mythe raconté par Ovide re-raconte ce tableau : du dialogue entre le texte et l'image, d'autres métamorphoses se produisent sous nos propres yeux.

On part de la visibilité, pour arriver au visible ; et du visible, on se dirigera vers le *visuel* pour saisir l'invisible. La lecture du tableau de Boucher suivra inévitablement la phénoménologie du regard théorisée par Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*² et *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*³. Dans l'acception qu'on lui donne, « le visuel » est le dynamisme intérieur du regard, il est ce qui lie le spectateur à l'image, ce qui implique le spectateur dans l'image (ou vice-versa : « il n'y a pas d'image sans imagination... »⁴) ; le visuel est aussi ce qui lie, dans une image, le visible et l'invisible, il est ce qui fait surgir cet invisible, et désigne, par conséquent, une fantasmatique ou une phénoménologie créatrice du regard. Selon Didi-Huberman, bien que le visuel s'applique à un *lieu* (celui physique, visible, du tableau), il le dépasse ; ce lieu devient simple interface, point de rencontre entre deux profondeurs : celle du tableau et celle du spectateur, les deux termes d'une « dialectique ouverte »⁵ de la perception et de la signification.

Où est le spectateur par rapport à l'image, ou bien l'image par rapport à son spectateur : *devant* ou *dedans* ? Qui crée : le peintre, le spectateur, les deux ? Chez Didi-Huberman, le « théâtre » de l'herméneutique visuelle se déplace du tableau vers l'intériorité imaginante du spectateur. Si, dans les termes de Daniel Arasse, le tableau fait plus que représenter, car « le tableau pense »⁶, avec Didi-Huberman, il nous devient clair que le tableau pense dans/avec nos têtes et que nous devenons en quelque sorte les sujets des tableaux que nous regardons et, parfois, des *créateurs* de leurs messages. Des créateurs de leurs *images* aussi, et c'est ce qu'on se propose de démontrer en regardant *Diane sortant du bain*. Y voyez-vous Actéon ? Non, parce qu'il se cache. Mais il est *là*. Notre regard suivra, justement, les signes précis qui mènent de l'invisible Actéon vers un Actéon, sinon visible, du moins certainement *visuel*.

² G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, « Critique », 1990, p. 25.

³ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992, p. 75.

⁴ G. Didi-Huberman, « Imaginer, disloquer, reconstruire », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, (mis en ligne le 27 juillet 2009, Consulté le 08 avril 2012).

⁵ G. Didi Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *Op. cit.*, p. 136.

⁶ D. Arasse, *Histoires de peintures*, *Op. cit.*, pp. 311-312.

On devrait peut-être commencer par admettre – ou imaginer – que, du point de vue de l'artiste, la présence d'Actéon *dans* son tableau est tout aussi « réelle » que la nôtre *devant* ce même tableau. C'est pourquoi, il faut le dire d'emblée, notre démarche compte moins pour la méthode que pour l'art de regarder un tableau, quelque vague que ce mot – *art* – puisse paraître. Or, selon Andrei Plesu, l'art de regarder un tableau est « l'art d'attendre convenablement sa révélation » (le reste, dit-il dans *L'Œil et les Choses*, n'est que « discipline préalable »⁷). Et, bien des fois, c'est un texte qui nous le révèle...

What you see is what you see

Diane sortant du bain, datée de 1742, est peinte à l'huile sur toile. Ce ne sont pas tant les dimensions ou les effets plastiques qui sont censés saisir le spectateur contemporain, que le sujet, ou plutôt la manière dont l'artiste choisit de le traiter, l'histoire qu'il est prêt à nous raconter si l'on « écoute » attentivement les traces laissées par son pinceau. Il faut jouir du romanesque dans une peinture. Celle-ci semble puiser son dynamisme dans le jeu des regards qu'elle met en scène : c'est en repérant leur objet (qui peut aussi être absent, ou virtuel...) qu'on arrive à deviner le sens possible de l'histoire qu'ils nous susurrent visuellement. Il s'agit d'une « histoire de près »⁸, telle que l'envisageait Daniel Arasse dans *Histoires de peintures* et, bien avant, dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*⁹. Une histoire, donc, où le détail (inapercevable depuis la distance communément imposée aux spectateurs, mais poignant dans le face-à-face intime qui était jadis celui du peintre) joue un rôle essentiel.

D'emblée, *Diane sortant du bain* suscite notre tendance au voyeurisme, de sorte que le plaisir esthétique est augmenté par la transgression d'un interdit : transposés dans un coin de nature qui se voudrait sauvage mais qui baigne dans un « irréalisme »¹⁰ si caractéristique de Boucher, nous sommes en train de contempler la nudité éclatante des corps de deux femmes s'exposant ainsi lascivement à des regards dont elles ignorent la présence. Vu que la peinture ne s'est pas conservée

⁷ A. Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, București, Meridiane, 1986, p. 102.

⁸ D. Arasse, *Histoires de peintures*, *Op. cit.*, p. 276.

⁹ D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1996, pp. 10-11.

¹⁰ A. Châtelet, « Les grâces de Boucher », dans *La Peinture française. XVIII^e siècle*, Genève, Skira, 1992.

parfaitement, leur peau fraîche semble sillonnée par de nombreuses craquelures (moins évidentes dans les régions sombres du tableau), comme si on les percevait à travers une toile d'araignée, ou un filet.

L'étiquette informative attachée au tableau nous indique que l'une des deux femmes est Diane, déesse vierge – et vengeresse – de la chasse et de la forêt : un petit visage adorable est là pour évoquer l'Adorée d'Ephèse, mais on souscrit quand même au pacte des identifications iconographiques institué par le peintre. Occupant presque toute la moitié droite du tableau et disposée de profil (parfait, dans le cas de la tête dont on peut admirer le côté gauche ; seul le buste se penche légèrement vers nous), la déesse est assise, comme sur une chaise fastueuse, non pas à même la terre, mais sur de grands pans de tissu fin – peut-être un peu trop fin, et trop savamment drapé pour paraître véridique dans ce cadre, mais tout se passe en bonne tradition *rococo*. Le peintre fait flotter un nimbe diaphane autour de son corps pour en marquer la qualité divine. Il place, de plus, sa tête dans un « point d'or » du tableau et il l'orne des symboles que la mythologie gréco-romaine, ainsi que la tradition picturale, associent à Artémis-Diane : un croissant de lune placé au milieu de sa tiare de perles, et les perles elles-mêmes, « lunes » miniaturisées dont la pureté se veut jalousement celée par des coquilles. Nous retrouvons ces mêmes perles dans un collier qui repose sensuellement sur sa hanche ; il renvoie, de manière symbolique ou sublimée, à l'image d'une ceinture de chasteté défendant, à l'instar de l'archer et des flèches que le peintre prend soin de figurer un peu plus loin, sa virginité légendaire.

On suppose donc que l'autre femme est une nymphe – ou une naïade... –, l'une de celles dont la déesse s'accompagnait pendant ses longs exploits cynégétiques. Elle lui ressemble d'ailleurs, presque parfaitement. Le peintre nous donne une perspective frontale de sa tête un peu inclinée. Les yeux sont baissés. Quant au corps, accroupi aux pieds de la déesse, il semble avoir des formes plus généreuses. Elle est en fait le plus « humain » – ou humanisé – de tous les personnages figurés : d'abord, parce que le « point d'or » de la moitié inférieure du tableau dirige nos regards vers sa poitrine, c'est-à-dire vers l'érotisme charnel (maternel et nourrissant aussi, peut-être), non pas vers celui de la chaste spiritualité de Diane ; ensuite, parce que le peintre la situe quelque part entre le régime divin – incarné, à sa gauche, par la déesse – et le régime animal – symbolisé par les deux chiens disposés un peu plus loin, à sa droite.

Ces derniers, « Cerbères » sans vigilance, ne semblent soupçonner non plus notre intrusion. Ils nous tournent le dos, apparemment attirés, l'un par l'eau dont il apaise sa soif, l'autre, dont on ne voit que le profil de la tête, par quelque chose ou quelqu'un se cachant dans l'ombre de la forêt, au-delà de la rivière qui coule à l'arrière plan. Dans le « vocabulaire du dos » investigué par Georges Banu, la posture de ces chiens (ou de ce qui apparaît comme un étrange chien bicéphale) pourrait signifier la vulnérabilité – devenue, par transfert, celle d'une Diane anachronique : est-ce bien un pied lésé qu'elle soulève pour le faire examiner par sa compagne ? Une divinité blessée qui sollicite aussi la compassion n'est déjà plus olympienne...

Le seul qui nous fixe du regard et semble donc avoir détecté notre présence est, paradoxalement, un lièvre mort, contorsionné à côté de deux oiseaux sauvages dans l'amas de gibier qui repose près de Diane. Mais il se tait, évidemment, tout en nous adressant un regard complice. Examiné de (très) près, le regard de ce pauvre monstre ailé – un Eros déchu, peut-être ? – nous semble deux fois bizarre : d'abord, parce qu'il est étrangement humain ; ensuite, parce qu'il est trop vif pour venir d'une créature morte. Le peintre le place en outre au tout premier plan, dans le coin droit du tableau, lui assignant ainsi une position « excentrique » par rapport à la ligne descendante dans laquelle s'inscrivent les autres personnages. Dans l'autre coin, disposé symétriquement et selon le principe cause-effet, il y a le carquois à flèches. Il est rouge.

L'organisation spatiale du tableau offre à ce protagoniste animal apparemment insignifiant (un lièvre, petite créature peureuse) de la prééminence par rapport à la déesse elle-même. Et s'il fallait suivre la théorie d'Arasse, selon laquelle les peintres placent dans leurs œuvres des symboles (simples taches de couleur, parfois) fonctionnant comme des « portes » que les spectateurs sont censés découvrir pour « pénétrer » dans le tableau, alors *Diane sortant du bain* devrait peut-être être perçu à travers ces yeux qu'on croirait morts, mais qui nous scrutent, quand même, si vivement, comme pour nous avertir de quelque tragédie imminente. Plutôt que dans les corps de ces femmes nous offrant, bien qu'à leur insu, le spectacle de leur nudité, c'est dans ce regard mort – qui, pourtant, nous interpelle – que réside le mystère de ce tableau, son pouvoir subtil, à la fois fascinant et inquiétant. Serons-nous punis d'avoir osé violer du regard la chasteté de la déesse ? Les chiens vont-ils tout de suite

flairer notre présence, se jeter sur nous et nous déchirer pour avoir transgressé la limite qui sépare le sacré du profane, l'art de la réalité ? Diane, la belle cruelle, tout aussi intangible d'ailleurs que le monde idéal de l'art, va-t-elle percer notre poitrine de l'une de ses flèches pour nous abandonner ensuite dans sa pile de gibiers ? Et alors, le regard de la proie pourrait-il bientôt être le nôtre ? L'est-il déjà ?

C'est à ce moment et de cette panique que naît le sens d'un manque, le soupçon qu'un signe essentiel est absent dans le rébus iconographique du tableau. Le regard examine à nouveau l'étiquette informative. Est-ce bien *Diane sortant du bain* ? Est-ce bien tout ? Et parce que ce qui est si nettement indiqué en lettres ne satisfait pas non plus, le regard plonge dans les trous d'obscurité vers lesquels se dirigeait tout à l'heure la circonspection de l'un des chiens. La réponse devrait se trouver dans ce noir, ce « négatif » de l'image, et ce ne peut être qu'Actéon, « le symptôme » de la théophanie de Diane, comme l'appellerait Didi-Huberman. L'histoire racontée par Ovide¹¹ nous vient soudainement à l'esprit. Et tout change.

Du coup, ce qui tout à l'heure nous semblait désuet devient très actuel ; ce qui était immobile et muet est investi de l'éloquence du mythe – un mythe des regards culminant avec l'*hubris* du regard, le mythe d'Actéon. Etrangement, dans le tableau, c'est le lieu d'une absence – ou d'une latence, ou d'une « déchirure » – qui nous l'indique, et il ne pouvait en être autrement. La logique de la figuration et du visible – « l'assurance tautologique de *What you see is what you see* » dont parle Didi-Huberman¹² – fait place à la dialectique, sans système et signes préétablis, de la « figurabilité » ou du « visuel », les seuls à même de rendre compte de ce qui, dans une image, n'est plus un « état de fait », mais une « figuration en acte »¹³.

What you see is what you've read

L'histoire de l'art l'atteste : les anciennes représentations des dieux grecs – « cette catégorie particulière de l'invisible »¹⁴ – obéissaient à des précautions rituelles. Les mythes de Sémélé et Zeus, d'Actéon et Diane, d'Eros et Psyché en témoignent à

¹¹ Ovide, *Métamorphoses*, Tome I, traduction en vers par F. Desaintage, Paris, Crapelet, 1800, pp. 123-130.

¹² G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *Op. cit.*, p. 87.

¹³ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, *Op. cit.*, p. 182.

¹⁴ G. Deschodt, « Modes de figuration des dieux en Grèce ancienne. Le cas du sacrifice », dans [Images Re-vues](#), 8/2011, (mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 24 novembre 2012).

leur tour : il y a eu un temps où « voir » les dieux autrement que par leurs médiations ou « incorporations » éphémères pouvait anéantir les imprudents. Bien que les dieux soient défunts depuis quelque temps déjà, l'acte de (les) voir ne semble toujours pas tout à fait innocent. L'art garde des traces de ce frisson là où l'on s'y attendrait le moins, dans un tableau qu'on croirait juste fait pour meubler des frivolités baroques. Les considérations d'Olivier Deshayes sur la peinture de François Boucher confirment cette qualité inquiétante de son œuvre : un Actéon théorique, posé en « paradigme du regard », semble inspirer toute une stratégie picturale censée voiler le potentiel terrifiant et obnubilant du désir¹⁵.

Il y a en fait tout un *complexe d'Actéon* à l'œuvre au XVIIIe siècle, à l'époque où les Lumières appelaient le libertinage – deux formes d'excès ou deux « violences » à signes contraires qui exaltaient, d'une part, l'esprit, et le corps, de l'autre. Actéon est celui qui veut connaître et posséder (du regard), *sa-voir* et *a-voir* quelque chose qui est au-delà de ses limites humaines, là où il fera en effet l'expérience des deux extrêmes de son humanité, ou de ce qui la nie : la pure vitalité animale (la métamorphose en cerf) et la sublimation du simulacre (la statue qui, selon d'autres versions du mythe, lui aurait été dressée après la mort, sur l'ordre des oracles). Pas même besoin d'introduire des chiens dans ce scénario, ni des déesses farouches : Actéon est déchiré par sa propre attraction pour les contraires. Et si son mythe peut constituer l'expression de tout un « mal du siècle », alors le symptôme apparent en pourrait être le pauvre angelot devenu irrécognoscible, l'Amor délabré gisant aux pieds de la déesse (quelle métamorphose...), celui qui, dans le tableau de Boucher, fait figure d'étrange protagoniste.

Tout est possible, rien n'est certain. Le pied gauche de Diane, levé comme dans un perpétuel suspens, en est aussi le signe. Dans ses *Forms of Things Unknown*, Herbert Read ne doutait point du contenu proprement *cognitif* qu'un artiste transmet par ses images; et pourtant, notre Actéon n'est pas tellement là – s'il l'est – pour fournir une « clé » de lecture du tableau, c'est-à-dire pour « expliquer » positivement quelque chose. Il donne à voir, c'est tout. Et à écrire. Mais ce qu'on en écrit est à situer à mi-chemin entre, d'une part, le tableau de Boucher et, de l'autre, le mythe

¹⁵ O. Deshayes, « Boucher ou les promesses d'un érotisme des Lumières », dans *Le Désir féminin ou l'impensable de la création. De Fragonard à Bill Viola*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 24.

raconté par Ovide. C'est un discours-centaure, si l'on peut dire ainsi, marqué par une contamination salutaire : quand le mythe « s'incorpore » et le tableau « se mythifie » en se ressourçant au dynamisme de la fable, le *logos* ne peut en sortir qu'enrichi. Il a de plus en plus de chances de s'approcher de ce « langage concret » dont rêvait musicalement et théâtralement Artaud, et dont on peut aussi rêver plastiquement.

Angelo Morretta, un linguiste préoccupé par les anciennes philosophies du langage, parlait aussi de la sclérose subie par la langue au cours de la « furie typographique » déclenchée par le phénomène Gutenberg : notre civilisation, qui est éminemment une civilisation de l'écriture, se fonde sur un système de signes frappés d'amnésie, dépourvus de toute la charge visuelle qu'ils portaient aux temps lointains des *pictogrammes*¹⁶. L'invasion médiatique de l'image et la décadence du statut du livre auxquelles nous nous confrontons à présent ne seraient, selon Morretta, qu'une manifestation de révolte dont nous sommes – inconsciemment, mais programmatiquement – les auteurs : notre langue anémiée revendiquerait ainsi son droit à la vie des sens. Dans ces conditions, le discours sur l'image, l'histoire retrouvée d'un tableau pourraient peut-être, par le fait même de ressusciter les latences visuelles des mots, réconcilier aussi cette scission à l'intérieur du langage entre l'abstraction et le sensoriel – même si l'« état paradisiaque » de ce langage rêvé des origines ne sera plus atteint, même si les mots ne pourront jamais traduire fidèlement l'information transmise par l'image. « L'image a ses langages que la raison du verbe ne connaît pas », ou ne connaît plus, comme affirmait Frédéric Lambert dans son entretien avec Umberto Eco. Et Eco de répliquer plus loin : « Si vous pouvez peindre la *Joconde* c'est mieux que de la décrire. Mais décrire la *Joconde* est un exercice artistique très important »¹⁷.

L'image est – comme le texte, Umberto Eco nous le dit dans *Lector in fabula* – une sorte de puzzle dont « les blancs » ne sont pas remplis uniquement par d'autres images, mais par des textes aussi. L'intertextualité et l'intervisualité s'entremêlent ainsi dans l'exercice d'une nouvelle faculté, qu'on pourrait peut-être appeler *la faculté d'intertextvisualiser*. Tant il est vrai qu'une image n'est pas seulement ce qu'on voit

¹⁶ A. Morretta, *Cuvântul și tăcerea*, traduction de l'italien par Mara et Florin Chirițescu, București, Editura Tehnică, « Seria Interferențe », 1994, p. 142.

¹⁷ U. Eco, « Le langage imparfait des images », dans *L'Expérience des images*, Paris, INA Editions, « Les entretiens de MédiaMorphoses », 2011, pp. 18-19.

(*What you see is what you see*) ; elle est aussi ce qu'on a lu (*What you see is what you've read*) – et, puisque l'acte de voir ne laisse de traces que lorsqu'il est fixé, « incorporé » d'une manière ou d'une autre, une image est aussi ce qu'on en écrit (*What you see is what you write*, à savoir notre façon à nous d'œuvrer une autre œuvre). Ce seraient les trois étapes d'un exercice de *restauration* créatrice de l'image – ou bien, de restitution de son histoire.

C'est sans doute Magritte avec son « Ceci n'est pas une pipe » qui nous a légué la plus notoire démonstration du pouvoir dépaysant que le texte peut avoir sur l'image. La pipe de Magritte était une pipe mise en question, une pipe en suspens : elle était – elle l'est toujours – à la fois une pipe et son contraire. Selon le même principe, une fois regardé à travers le texte d'Ovide, le tableau de Boucher devient le théâtre d'un entre-deux : il y a là, en puissance, toute une histoire. L'Actéon en acte derrière son rideau d'ombres ressuscite, par son absence même, les ressorts du *muthos* – dans le tableau et en nous-mêmes. Et si Boucher nous attire dans son jeu spéculaire c'est peut-être pour insinuer notre propre condition actéonique, en tant que spectateurs-voyeurs séduits par son Art(émis)-Diane – une « divinité » initiatrice et protectrice à la fois, car après avoir nagé dans ses ondes à elle, nous pouvons en sortir reconnaissants de retrouver impunément les sages saveurs d'un monde dont on ne doute pas.